

中国戏剧中的“少女牺牲”原型

吴保和

《戏剧艺术》1989 年第 4 期

弗洛伊德曾经说过，“文学史上的三部杰作——索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，莎士比亚的《哈姆雷特》和陀斯妥也夫斯基的《卡拉玛卓夫兄弟》都表现了同一主题——弑父。”（1）弗洛伊德认为弑父的激情来源于作者内心的潜意识，也就是俄狄浦斯情结，而荣格则把这种激情归结于作者内心的种族记忆或集体无意识，他把艺术作品和神话中体现这种种族记忆或集体无意识的象征形式称为“原型”。他认为原型便是伟大艺术品魅力所在的秘密。因为在艺术创作中，谁讲到了原型，谁就是用“一千个人的声音在说话。”（2）

既然“弑父”能够成为西方那些伟大剧作的原型，那么，在中国戏剧中有没有这样的原型呢？有这样两个剧目值得注意，这就是京剧《掘地见母》和《回斗关》。（3）《回斗关》的故事是：共叔段因父亲立寤生为世子，图争位，弑父。并命子都在回斗关杀寤生，寤生被子都击坠马下，顶上出现真龙，子都见，乃投降。《掘地见母》的故事是：寤生因其母爱其弟共叔段而厌他，母子失和。后共叔段据京城作乱败亡，寤生将母亲安置颖地，发誓：不到黄泉，互不相见。后经颖考叔感化，掘地见母，恢复母子之情。

与《左传·郑伯克段于鄢》相比，《回斗关》中增加了共叔段杀父的情节，经此一加，我们便看到了一个在关键情节上和《哈姆雷特》几乎完全一样的故事。试列表如下：

哈姆雷特的叔父杀了国王。哈姆雷特的父亲	共叔段杀了国王。寤王的父亲
叔父娶了母亲。因而代替了父亲的位置。	共叔段代替了父亲在母亲心中的位置
哈姆雷特责怪母亲	母亲只爱他一人。寤生责怪母亲
叔父想杀哈姆雷特	共叔段想杀寤生
哈姆雷特反杀了叔父	寤生反杀了共叔段
哈姆雷特终于不恨母亲。母亲也和哈姆雷特	寤生终于不恨母亲。母亲也和寤生重
重新和好	新和好

从这些基本情节的对比来看，寤生和母亲的故事完全有条件成为一个伟大剧作的基础情节，然而，这个故事除了在一些地方戏中有着相同的剧目外，（4）根本没有进入古代那些第一流剧作家的创作中，这究竟是因为什么呢？

也许，从王昭君故事的历史演变中，我们可以得到一点启发。

从历史记载看，（5）王昭君的生活明显可分为二个阶段，即出塞前和出塞后，婚前和婚后，而且婚后生活是王昭君传记中的主要部分。这一部分中的丈夫死了又嫁给儿子（尽管是前妻之子）是她整个生涯中内心活动最强烈的时期，而这一事件又恰恰和“俄狄浦斯神话”的主要事件相类似，都是老王死了，儿子犯了乱伦之罪，试把二者比较如下：

俄狄浦斯杀死了老王，	老王死了。
娶了老王的妻子伊俄卡斯忒	老王的儿子雕陶莫皋娶了老王的
（他的生母）	妻子王昭君（非他生母）
俄狄浦斯既是他母亲的儿子，又是她的丈夫	雕陶莫皋既是王昭君的儿子，又是她

的

俄狄浦斯与伊俄卡斯忒所生的女儿安提戈涅	王昭君与老王生的儿子伊屠智牙师既是
既是他的女儿，又是他的妹妹	雕陶莫皋的兄弟。又是他的儿子

索福克勒斯正是根据俄狄浦斯的神话创作出了震撼人心的悲剧《俄狄浦斯王》，那么，古代中国的戏剧家是怎样描写王昭君故事的呢？在各个时代的戏剧作品，包括最著名的《汉宫秋》在内，几乎没有人提及王昭君的后一段生活。即使提到，也不写王昭君再嫁，生女儿的事。（6）相反，创造力和想象力大部分都被投到了王昭君的前段生活，敷衍出了画师毛延寿等各种各样的故事。为什么如此激动西方伟大剧作家的神话模式却一点也激动不了古代中国剧作家？为什么一个宫女的出塞反倒会牵动一代又一代文人的情弦？其中必有深刻的原因。寻找这种原因，便是寻找破译中国古代戏剧家心灵之谜的密码。既然我们遇到了王昭君，那么，就从分析她开始吧。

二

从历史记载到戏剧作品，戏剧家们对王昭君故事的最重要的改动就是出塞的原因，即把汉强匈奴，单于入朝请婚改成在匈奴的大兵压境下，王昭君为国家的利益不得不牺牲自己，而汉元帝为了国家利益也不得不牺牲她。而这一改动则显示出了中国人集体无意识的轨迹，这就是，王昭君是为了群体利益而牺牲的。如剧中的描写：

(尚书云)陛下，咱这里兵甲不利。又无猛将与他相持，倘或疏失，如之奈何?望陛下割恩与他以救一国生灵之命。 《汉宫秋·第二折》

一个更明显的例子是杨贵妃的故事。在所有描写杨贵妃的剧作中，(7)对她死因的描写都是共同的，也是与历史记载一致的。(8)那就是，安禄山兴兵反叛，大军攻至京城，唐明皇带着杨贵妃和警卫部队西逃四川，当他们走到马嵬坡时，军队哗变，要杀杨贵妃，唐明皇虽然极不愿意，但在强大的压力下，不得不牺牲杨贵妃。她死后，军队才继续西行。而剧中臣子劝说唐明皇的理由，也是为国家利益牺牲杨贵妃。

同样的例子还有描写西施故事的《浣纱记》，描写貂蝉故事的《连环记》(9)等。

为什么一到灾难来临的时候便要求献出一个年轻美貌的女子?为什么她的牺牲会跟群体利益那么紧密地联系在一起?既然在中国戏剧里一再出现牺牲少女的故事，那么，在这一现象后面必然隐藏着某种东西。

英国学者吉尔伯特·墨雷在谈到俄瑞斯忒斯和哈姆雷特这二个人物的相似之处时曾指出，尽管这是两个不同时代和不同国度的人物，但这两个人物却是出于共同的起源，这个起源就在先史时代举世普遍的仪式中。两个剧中人物的原型都是弗雷泽所揭示的那种遍及世界的仪式故事：部落首领或国王为了群体利益被当作替罪羊杀死或放逐。因而两个剧本相似的原因就不是影响而是起源。(10)英国学者赫丽生曾指出，仪式和艺术本出于同源。而另一位英国学者韦斯顿则以实例证明了中世纪流行的圣杯故事的根源正是一种仪式。(11)美国考古学家卡彭特则以考古材料为据，认为荷马史诗《奥德赛》的核心故事滥觞于图腾仪式——熊祭。奥德修斯本人就是熊图腾的后裔。(12)中国学者闻一多根据前人的研究指出，屈原的“九歌”是一次完整的祭神仪式。(13)中国学者王国维在谈到中国戏剧起源时则指出，“后世戏剧，当自巫、优二者出。(14)巫，就是娱神乐神的祭司，巫的职责就是执行祭神的仪式。在当代中国遗存的一些原始戏剧——傩(15)中，就存在着大量的祭祀仪式。或者说，傩戏本身就是祭祀，在傩戏中，仪式和演戏是混为一体的。

如果我们把仪式和戏剧联系起来，那么，就可以发现，在群体遭遇到危险的时候牺牲一名年轻美貌的女子正和中国古代的一种仪式相类似，这就是“河伯娶妇”的仪式。

据记载，“河伯娶妇”是古代中国一种普遍存在的祭祀河神的仪式。从目前已有的资料来看，这个仪式在中国北部的黄河流域，中部的长江流域，南部的沅湘流域，都曾存在过。如《史记》里就有北方的秦国从秦灵公八年(公元前417年)开始以公主祭祀黄河水神的记载。(16)《太平御览》中则记载了秦昭襄王时候(公元前304年起)四川某地每年以少女二名祭祀长江水神的风俗。(17)生活在南方的屈原在其《九歌》里有一章“河伯”专门吟诵了以女子祭河神的仪式。(18)而庄子在《庄子》一书里也

提到了古代以人祭河的风俗。（19）在所有以年轻女子祭祀河神的记载中，以司马迁的《史记》最为详尽。（20）

如果把河伯娶妇中的各个部份与《汉宫秋》、《长生殿》、《浣纱记》中的各个关节相比较，就会发现二者在很多地方是相似的。比如，都有一个灾难的前提：在仪式中是河伯、江神发怒造成水灾，在戏剧是大兵压境生灵涂炭；牺牲品都是一个青年女子：在仪式中是小家女子，在戏剧中也是平民或一般官员的女儿；都有祭司和助祭者：在仪式中是巫祝和三老，在戏剧中是奸臣、忠臣或近臣；这个充当牺牲品的女子都要先过一段好日子：在仪式中是搭帐篷、沐浴、换新衣，酒食款待，在戏剧中则是入选到君王之侧，成为后宫宠幸之人；最后，最关键的是，都有一个共同的观念：即只有献出少女才能消除灾祸，否则就要大祸临头。在仪式中，是河伯娶走了少女，便不发大水，人民生命财物免遇淹溺；在戏剧中，是匈奴单于娶走了王昭君，便撤兵回匈奴，直到昭君死也不再陈兵汉朝，人民免遭战乱之苦，朝廷也免去了外敌的威胁。

二者如此相似，以致按照神话——仪式学派的观点，完全可以这么说，戏剧中的王昭君、杨贵妃、西施乃是古代那些献祭给河伯江神的少女的不同化身，而那些献祭的少女们则是戏剧中王昭君、杨贵妃、西施的原型。戏剧中美丽女子的不幸遭遇乃是艺术家们在无意识中对远古时代少女牺牲的一种模拟，而仪式中的牺牲过程则变成了作品的内在结构。

这样看来，《汉宫秋》、《长生殿》和《浣纱记》就不是三个互不相干的戏剧作品，而是同一原型在不同时代的显现。这个原型就是“少女牺牲”原型。

因此，从表面上看，是作者选择了他想要写的历史故事，但实际上，作者之所以被这个历史记载所吸引，是因为他被一种自己也不明白的神秘的力量所支配。他身不由己地按照内心深处某种不可知的力量吩咐在选题与写作，这种不可知的力量就属于远古而深潜于每一个人心灵深处的种族记忆。而一旦作者完全处于这种集体无意识的控制下时，他便不再是他自己，他也不再用自己个人的声音在说话，而是“用一千个人的声音在说话”，他心旷神怡，力量无穷，同时，他把想要表达的思想由偶然的和暂时的提高到永恒的境地，使个人的命运成为人类的命运。”（21）从这个意义上说，不是马致远、洪升、梁辰鱼选择了《汉宫秋》、《长生殿》和《浣纱记》，而是后者选择了前者。正如荣格在谈到歌德的创作时说过的一句名言，不是歌德创造了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德。（22）

三

从结构分析的角度看，少女牺牲原型可分为四个基本部分，就是。

巫祝三老 西门豹 少女 河伯

在这四个部分中，少女是牺牲者，河伯是牺牲的接受者，巫三老是牺牲的执行者，而西门豹则是牺牲的破坏者。以牺牲行为为中心，四个部分互相关连，组成一个功能结构。这个功能结构不妨称之为少女牺牲原型的“元结构”。

以同样的角度分析《汉宫秋》，这个剧也有四个部分，即王昭君、毛延寿和尚书五鹿充宗，匈奴单于、汉元帝。在这四个部分中，王昭君是牺牲者，毛延寿和五鹿充宗是牺牲的执行者，匈奴单于是牺牲的接受者。没有牺牲的破坏者，汉元帝只不过是一个附属的牺牲者。因此，从功能分析的角度看，“汉宫秋”的功能结构是：

毛延寿 五鹿充宗 王昭君 (汉元帝) 匈奴单于

很明显，这个结构小于元结构。从功能上看，由于没有出现破坏者，因而少女牺牲的行为很彻底，所以可称这个模式为“少女牺牲模式”。

比较《汉宫秋》而言，另外一些戏剧的功能结构更接近于元结构。以《西厢记》为例，此剧也可分为四个部分，即：

老夫人 张生 莺莺 郑恒

“西厢记”的中心事件是莺莺究竟嫁给张生还是嫁给郑恒。如果莺莺嫁给她所不喜欢的郑恒，那就意味着莺莺为礼教而牺牲自己。但从剧中的描写看，在张生的主动追求下，莺莺最终抛弃了礼教的枷锁，投入了心上人的怀抱。而这正意味着张生把莺莺从封建礼教中，从可能嫁给郑恒的结局中拯救出来。这里，外敌入侵，灾难前提变成了礼教，而封建礼教正是一种潜在的灾难。因为只要莺莺敢触犯它，它就立即不但会给她本人，而且给她的家庭带来灾难。灾难的制造者河伯在剧中则变成了礼教的受益者郑恒，因为按照礼教，莺莺只有奉献给他才能使她的家庭免遭灾难。而仪式中拯救少女的西门豹变成了戏剧中拯救莺莺的张生。这样看来，元结构中的四个部分《西厢记》都具备了，即牺牲者莺莺，牺牲的接受者郑恒，牺牲的执行者老夫人，牺牲的破坏者张生。按照V·普洛普的功能分析方法，这正是一个和元结构同样的功能结构。(23)因而，透过剧中那些儿女情长的爱情描写，我们看到的依然是一个古老的少女牺牲原型。为区别于《汉宫秋》少女牺牲模式，姑且把“西厢记”这种模式称为少女牺牲(获救)模式。

马致远的《青衫泪》则是第三种模式。剧中也可分为四个部分，即。

鸩母 白居易 裴兴奴 刘一郎

剧中裴兴奴是牺牲者，刘一郎是牺牲的接受者，鸩母是牺牲的执行者。而白居易是牺牲的最后破坏者。与《西厢记》不同的是，剧中最初白居易并没有能阻止鸩母将裴兴奴献给刘一郎。而是在牺牲之后再把裴兴奴从刘一郎那里夺回来。从顺序上看，先有一个牺牲行为，然后以一个拯救行为结束。因而《青衫泪》这种模式可称为少女牺牲+获救模式。

再看关汉卿二个包含牺牲行为的剧作。《窦娥冤》和《鲁斋郎》。在《窦娥冤》里，灾难前提是鲁斋郎的胡作非为，如果抗拒他的要求，张圭就有可能被“挑眼剔骨剥皮”于是张圭的妻子为丈夫牺牲，忍气吞声走进鲁府。从结构上看，即：

桃杌/张圭 窦天章/包公 窦娥 / 张圭妻 张驴儿 / 鲁斋郎

和《青衫泪》一样，两剧都是先有一个牺牲行为，最后则以获救结束。其中《窦娥冤》与《青衫泪》的不同之处是窦娥在牺牲中死去，所以剧作家不得不安排鬼魂托梦的形式表现她的获救。而《鲁斋郎》和《青衫泪》的不同之处则是牺牲附属者张圭又同时是牺牲执行者，正是他亲自把妻子骗到鲁斋郎府中。尽管有这些细节不同，从功能结构上说，两剧依然可以归为少女牺牲+获救模式。

值得注意的是，两剧有一个共同点，即剧中牺牲的接受者张驴儿和鲁斋郎最后都被杀死，而在前文所引的河伯娶妇的仪式中，我们却没有看见杀死河伯的记载。如何解释这样的情节呢？虽然前文所引河伯娶妇仪式中没有看见杀死河伯的记载。但在其他典籍里，却有着杀死河伯的记录。比如《太平御鉴》中就记载了秦国时候的蜀守李冰在任上破除当地每年以少女二人祭江神的风俗，并亲身入江斩杀江神的故事。（24）在一些有关羿、河伯和宓妃的零星神话传说里，则讲叙了这样的故事：伏羲的女儿，少女宓妃淹死在洛水里，于是被河伯占有，成了他的妻子和洛水水神。后来，羿因为河伯发大水淹死了人，便射伤了河伯的眼睛，占有了他的妻子宓妃。于是河伯跑到天帝那儿告状。落得个没趣而回。

（25）可以说，李冰斩江神和羿射河伯的神话传说正是戏剧中杀死河伯的神话来源。

四

在祭鬼祭神祭日月山川中，把少女作为牺牲奉献的不是中国特有的现象，而是远古时代全人类的一种风俗。古希腊就有杀少女祭神的风俗，在埃斯库罗斯的悲剧《阿伽门农》中，远征特洛伊的希腊联军因为遇到逆风，船只无法起航，于是联军统帅阿伽门农只得把他女儿伊菲革尼亚献出来祭女神阿尔特弥斯，以平息神怒，获得顺风。墨西哥有口圣井，古代天旱求雨时要选美貌少女投入井中。（26）《一千零一夜》的开头以故事的形式记录了古代阿拉伯人杀少女祭祀的风俗，斯特拉文斯基的《春之祭》则表演了古代海边民族在春天来到时以少女祭祀的情景。据弗雷泽考证，北美印第安人中的波尼人直到1837年还保留着少女祭祀的习俗。西非洲的一个皇后过去每年三月里就献祭一个男子和一个妇女。几内亚的拉各斯，每年春分以后把一个小女孩活活钉死在木桩上，祈求好收成。（27）既然如此，为什么少女牺牲会成为中国戏剧中一个重要的原型呢？显然，除了古老的习俗以外，我们还必须从中国人的心理结构和中国文化的特征中寻找原因。

这一原型的核心人物是被牺牲的少女，其他人物都是围绕少女而存在。于是，第一个问题便是：少女意味着什么？牺牲又意味着什么？按照精神分析心理学的观点，可以这么说，少女牺牲原型包含了父亲

对女儿的两重心理。实际上少女即是女儿，而少女牺牲则意味着女儿的出嫁。把女儿的出嫁看成是牺牲，实际上反映了父亲潜意识中的一种占有心理，就是把女儿看成自己的物品。进一步说，把女儿看成自己的情人。这样，做父亲的当然不愿意把女儿嫁出去，因为这样一来就意味着情人被夺走。所以，他要千方百计保住女儿，不让她嫁出，更要防范那些翩翩少年，因为翩翩少年最容易成为少女的心上人。而女儿一旦有了心上人，就不再爱他的老爸爸了。所以，父亲对于能赢得他女儿爱慕的少年加倍痛恨，把他看成偷东西的贼。莎士比亚的《威尼斯商人》里夏洛克对其女儿表现的正是这么一种情感。而中国古代戏剧里也不乏这样的描写。如元杂剧《金钱记》里就描写了才子韩掬因为追求长安府尹王辅的女儿柳眉儿被王辅吊起来挨打的情节。以后奉圣旨韩掬才得以和柳眉儿结婚。中国古典戏剧中为什么有那么多的奉旨成婚的情节，我认为正是反映了中国人潜意识里父亲情结的强烈，女儿的情人只有借助强大的权力才能克服这一情结，和自己的心上人结合。

按照弗洛伊德的观点，越是在潜意识里强烈的东西，意识就越要压制它，而伦理和法律正是人的意识在道德和制度上的表现。例如乱伦，人的潜意识里时有乱伦的欲望，但又意识到这是犯罪，于是就用最严厉的惩罚来压制乱伦，对女儿出嫁也是。在潜意识里，父亲想永远占有女儿。但这是一种乱伦，他的意识决不允许潜意识里这种欲望的浮现，于是意识就用最大的心理能量去压制无意识。表现在外在行为上就是，他积极地要把女儿献出去。这样，看上去父亲通过奉献女儿的行为表明自己没有要占有她的欲望，但实际上正如弗洛伊德所指出的，人们在意识上禁止自己做的，正是人们在潜意识里想做的。父亲表面积极奉献女儿的行为恰好表明了他潜意识里相反的欲望。父亲对自己潜意识中占有女儿欲望的抑制，使他产生了这样一种心理，一方面，他明白自己不可能永远占有女儿，女儿不是自己的情人而是别人的情人，长大的女儿终究要成为别的男人的占有物；一方面，尽管他不愿意，他却不得不为女儿的出嫁做实际的准备，为她治新妆、备嫁奁，这种交出女儿的行为使他隐隐产生出一种类似向神牺牲的感觉，而通过这种庄严的献祭感，他达到了一种心理上的自我满足。在这种心理和感觉的支配下，他又对将要占有女儿的那个人产生了一种二重心理，一方面，他把这个男人看成是一个恶魔，因为这个他以前从来没有听说过，不知从哪里冒出来的混小子居然要从他手里把他最心爱的女儿夺走，而他对这个家伙竟毫无办法；另一方面，他又把这个男人看成神灵，因为他觉得既然连自己都不能阻止女儿对这个人的爱慕，那么，这个具有如此力量的人只能是神灵，而只有神灵才配享用他的女儿。于是，在父亲的想象里，这个男人既是一个粗鲁的，蛮不讲理的家伙，专门给人制造灾祸的刽子手，同时又是一个强大的，能支配人的，有吸引力的神祇。对于这样一个人物，父亲又恨他，又羡慕他。恨他，是因为他不顾一个父亲的情感，就那么残酷地夺走了他的女儿。羡慕她，是因为他是那么有力量而又永远年轻。这种神祇和魔鬼，无赖和英雄混杂在一起的形象，正是仪式中河伯形象的来源，也是古代戏剧中那些类似河伯的人物，如匈奴单于、鲁斋郎、郑恒之类的心理基础。

五

如果说，仪式中的巫祝三老是父亲象征的话（在戏剧中这一角色的身份常常是父亲），那么，仪式中的西门豹和河伯又是什么象征呢？我们先看看二者不同的形象。河伯是一个野蛮的无理性的力量。他不顾一切，恣意妄为，给人间造成了极大的灾难，他平时不露面，总是躲在水下深处，他淫荡好色，总是要掠夺人间的年轻女子为妻，相反，西门豹则是一个人间的英雄，他充满智慧，不怕神怪，他代表着理性，文明和正义，他掌握着权力，他是从河伯的威胁下拯救人们的政府官员。同样，在戏剧里，郑恒是一个不通文墨只知道吃喝玩乐的公子少爷，他不懂爱情而又好色，对女人不懂得关心只知道抢夺，是一个无赖之徒；相反，张生却是一个能诗会文，风度翩翩的青年才子，他既懂得爱情，又温文尔雅，既是风流情种，又敢于从乱军中拯救少女。从这两组形象看，河伯与郑恒类似而西门豹与张生相通，这两组形象的特点是在几乎每一方面双方都截然不同。河伯有的正是西门豹没有的，而郑恒没有的正是张生具备的。表面看起来，他们是两种完全不同的人，但若用精神分析心理学的观点来看，实际上他们是同一个人格的不同方面。用弗洛伊德的术语来说，河伯、郑恒是人格中的本我(id)，而西门豹与张生则是人格的自我(ego)，用荣格的术语来分，则河伯、郑恒是阴影 shadow，而西门豹、张生是人格面具 persona，或者如斯蒂文生的小说所描写，他们是海德先生和杰克尔医生。（28）从河伯和郑恒的行为来看，他们显然是无意识力量的象征，而无意识力量，无论称它 id 也好，称它 shadow 也好，按照弗洛伊德和荣格的说法，都是这样一种力量，即它是盲目的、无理性的，它不受道德和逻辑的支配，更不受社会 and 文化的约束，而只受快乐原则和自我满足原则的支配，它是一种始终潜藏在人的内心深处的原始力量，一种随时可能爆发的本能冲动，。它是人类从理性上自觉抵制和压抑的东西，但它同时又是人格中一个不可缺少的组成部分。

说张生和郑恒实际上是同一人格的不同部分，不仅有理论上的根据，也有剧本上的痕迹，比如两人的身世就几乎一模一样。张生的身世是：

“小生姓张、名珙、字君瑞，本贯西洛人也。先人拜礼部尚书，不幸五旬之上，因病身亡，后一年丧母。”

而郑恒的身世是：

“自家姓郑名恒，字伯常。先人拜礼部尚书，不幸早丧。后数年，又丧母。”

两人的父亲都是礼部尚书，又都父母早亡，甚至顺序和时间都一样，不能看作仅仅是偶然的巧合。两人的行为也有共通之处，张生在见过莺莺以后，无限思念而又无由接触，于是就先找了红娘并自报家门，被红娘训了一顿。郑恒在接信后赶到寺里，听说莺莺被许给了张生，他不敢见老夫人和莺莺，也是先找的红娘，同样被红娘训了一顿。张生不满老夫人的赖婚，思念莺莺成疾，于是暗通红娘，与莺莺私

下幽会，造成了夫妻关系的既成事实，郑恒同样不满于老夫人的悔亲，声言要将莺莺强抢了去，来个生米煮熟饭。

两者具有如此多的相同之处，就不能用偶然的相似来解释了，在这些相似描写的后面一定有作者的心理机制在起作用。如果这些相似是作者的有意暗示，那么，可以说，王实甫在创作时确实有意要造成这种相似以表达张生郑恒这两个不同人物实际的同一性。如果这不是作者的有意暗示，那么，根据精神分析心理学的理论，这些相似就是作者无意识的流露，因而我们可以推测，尽管作者在意识中没有想到要描写这两个人物之间的相似，但他的潜意识却告诉了我们。无论如何，这些相似对于作者所想要表现的东西来说，决不是没有意义的。

从张生与郑恒实际上是同一个人格这个角度再来看少女牺牲原型中的人物结构，我们就可以明了这个原型所包含的集体无意识密码了。张生击败郑恒而获得莺莺正表明了中国人的人格中理性战胜非理性，自我战胜本我的机制。也隐含着这样一种信息，即只有这样做才能获得女性。剧中郑恒在张生和莺莺在举行婚礼时撞树身死这一笔描写，也可看成一种意味深长的象征。联想到中国古代戏剧中的一些常见现象，似乎也可由此得到一点解释。为什么最后得到美貌少女的往往都是虽然弱不经风，但都能诗会文的书生，因为书生正是文明与自我的象征。为什么中国戏剧中的男人越来越女性化，、因为只有铲除自己身上暴烈的，无意识的东西才能得到女性的欢心。为什么中国戏剧中常常是女人先开口，因为男性的女性化逼迫女性不能不发展自己身上的男性因素。正是因为中国人的集体无意识里包含了自阉的因素，才使得中国古代戏剧产生了缺少阳刚之气的现象。

六

西门豹不仅是理性和文明的代表，在河伯娶妇的故事里，他的身份是官员，就是说，他还是权力的代表。而张生也一样，在《西厢记》里，张生最后中了状元，做了官回来正式娶莺莺。为什么官员身份如此重要？为什么做官又和少女牺牲原型结合得如此紧密？最容易想到的当然是中国人的当官心理。诚然，想当官不仅是古代中国人也是现代中国人的一种普遍心理。可是，在许多表现少女牺牲原型的戏剧中，我们看到的都不是主人公想当官，而是不想当官。如《西厢记》，张生一见崔莺莺，第一个念头便是“不往京师去应举也罢。”在更多一些类似剧作里，常常是一个青年才子见了佳人便不再埋头攻书或热衷功名，而是把功名中举的念头抛诸脑后，或者至少是相比爱情而言，看得不重要了。对于那些沉浸在爱河里的青年男女来说，中举做官之类只不过是庸俗无聊的事，似乎他们已经跟中举做官完全绝缘了。那么，为什么到头来很多这样的剧作里却都免不了要有中举之类的情节呢？我认为，可以从现实生活和心理趋向两个方面来回答这个问题。从现实生活看，由于中国封建社会官本位制度的社会结构，由于中国社会的重官轻商思想，一个青年人只有做了官才能被社会所承认，也就是说只有做官才是正途，在

这样情况下，做官有时并不是目的，而是手段。例如在《西厢记》里，老夫人尽管可以接受(虽然不愿意)莺莺和张生的私下幽会，但他却不能接受张生的平民身份。她的最后一道防线就是“三辈儿不招白衣女婿”，要张生“得官可来见我，驳落呵休来见我。”这样，中举做官实际上成了张生捍卫自己爱情成果的前提。(在许多同类剧里，如《拜月亭》、《牡丹亭》也都一样)，少女牺牲原型的中心是少女的牺牲和获救，而既然中举做官是进行拯救的前提和手段，那做官与原型密不可分也就十分自然了。

不过，中举做官的意义还不完全在于它对拯救的作用。从心理分析的角度看，这一行为还体现了中国人对做官的两重心理。一方面，中国人痛恨官员、痛恨他们把持权力，昏庸腐败，痛恨他们及他们的子弟倚权仗势，为非作歹，因此在戏剧中，讽刺的对象或反面人物几乎总是官员或官员的子弟；另一方面，中国人又羡慕官员，羡慕权力给他们带来的力量。羡慕他们可以凭借权力实现自我的抱负，得到年轻漂亮女子的爱情和富足的物质生活。对于进入官员之途的科举也是如此，一方面，他们对科举视如破屐，非常蔑视；一方面又热衷科举，试图通过科举显露自己的才华。而少女牺牲原型的戏剧中，先是抛弃科举，最后不是为了做官，而是为了表现才能和拯救少女才去中举和做官，正是反映了中国人的这种两重心理。

中举不仅反映了中国男人的两重心理，也同样反映了中国女性的两重幻想。古代中国的女人由于在婚姻上常常没有自由的权利，或总是由于家庭、门第、或经济上的理由而出嫁，被父兄当作经济上的交换或政治上联姻的工具，因而常常有一种牺牲品的感觉。在这种情况下，她的潜意识里就必然有一种被拯救的欲望，而能拯救她的又必须是有力量的人。在当时的社会条件下，最有力量的是不是侠盗，不是商人，更不是平民，而是官员。从少女的青春期幻想来说，她对婚姻总是有一种模模糊糊的幻想。一方面，她听说过许许多多不幸的故事，因而将自己也想象成一个不幸的女子，被一个恶魔似的男人占去，这个恶魔的形象就是河伯、郑恒一类；另一方面，她也听说过很多美满的故事，于是又有一种对幸福的向往，将自己想象成一个灰姑娘或公主，有一天，突然来了一个英俊青年，将她从恶魔手里救了出来。这个英俊青年不但有力量驱魔斩妖，也很懂风情，善于谈情说爱，而这形象就是张生、白居易之类。希望她的救星既是丈夫又是情人，既是有力量的官员，又是会献殷勤的诗人，这正是中国女人对男人的全部幻想。而她自己选择的情人最终通过中举成为官员，正是中国女子这种幻想的艺术象征。

应该说明的一点是，少女牺牲原型里的通过科举获得权力虽然包含有权力欲望在内，但和荣格所说的作为人类集体无意识的权力原型是有一点区别的。权力原型指的主要是具有这种情结的人具有强烈的支配他人的欲望，以及通过支配他人实现自己野心的欲望。例如歌德的《浮士德》里浮士德为了获得力量，不惜用灵魂与魔鬼作交易，而当他从魔鬼那里获得力量以后，他也确实是运用了这种力量做了各种事情。但在少女牺牲原型的戏剧中，男女主人公到中举完婚，故事往往就结束了。而贯穿全部故事的并

不是男人用这种权力支配女人或别人，而是与权力毫不相干的谈情说爱。由此，也可证实中举的作用主要是为了捍卫爱情的成果而不是支配别人的权力。

对于男人来说，通过蔑视功名获得爱情和女人，又通过赢得功名做官来捍卫这一成果，既享有爱情又能获得权力，无疑概括了中国男人对生活的全部渴望。对于女人来说，自己漂亮的情郎同时又是能保护自己的官员，从丈夫那里既能得到精神安慰又能得到物质供给，而这个男人既能给她渴望的爱情，又能给她不可缺少的安全感，那么，天下还有什么男人比这更好呢？由此可见，中举进入少女牺牲原型，使这个模式最终成为概括中国男人和中国女人生活和对未来的全部幻想，因而成为中国人最乐于接受，中国戏剧中重复最多的模式是必然的。而这一模式，正是我们习见的中国古代戏剧中无数大团圆式剧作的心理基础。

近几年来，不少戏剧理论文章都谈到中国戏剧中的大团圆问题，从原型分析的角度来看，大团圆的问题不是一个创作技巧问题，甚至也不是剧作家个人的才能问题。因为中国古代那些第一流的作品也是大团圆式的。大团圆的根源在于中国人的集体无意识。正是集体无意识的象征——少女牺牲原型及由这原型变形出来的几种模式规定了大团圆式的戏剧的基本面貌。因而，要抛弃戏剧中的大团圆，就意味着要抛弃少女牺牲原型，要改变中国人的集体无意识，而这，是要比仅仅谴责剧作者的无能，抛弃那些二三流的戏剧作品困难得多的。

七

三百多年前，明代一位年轻的戏剧家卓人月曾怀着极大的感叹发出这样的问题，为什么在小说中以悲剧告终的崔莺莺故事，以死亡结束的霍小玉故事到戏剧中却都以皆大欢喜而结束？王实甫，汤显祖都不是平庸的作家，为什么连他们这样的杰出人物也都不能避免传奇中大团圆的窠臼？为什么中国没有悲剧？或者说为什么在中国古代戏剧中悲剧如此之少？这个困惑过卓人月、王国维的问题至今仍在困惑着当代年轻的戏剧家，我认为，这个问题也和少女牺牲原型有着直接的关系，或者说，正是这个原型在某种程度上阻碍了中国悲剧的出现。

还是从《俄狄浦斯王》说起，《俄》剧无疑是一个大悲剧。悲剧产生的原因正如我们所知道的，是俄狄浦斯犯下了“乱伦”的罪行，这意味着他不仅是象忒拜城的居民表面看到的那样杀了国王娶了王后，而是杀了父亲娶了母亲。这个罪行不仅为社会而不容，也为他自己而不容，因而招致了社会对他的惩罚——放逐，以及他对自己的惩罚——刺瞎双眼。西方一些学者曾从原型分析的角度提出俄狄浦斯原型在文学作品中的各种方式。如墨雷指出在古希腊神话中，这一原型反复表现在宙斯的爷爷与他的父亲，宙斯本人与父亲的关系中。天神克洛诺斯依靠母亲伽亚帮助推翻了父亲乌拉诺斯，而克洛诺斯的儿子宙斯又借助母亲瑞亚的帮助，推翻了克洛诺斯。（29）到了中世纪，这一原型就变成了圣乔治和波

修士一家屠龙的故事，到了文艺复兴时期，则成了哈姆雷特的故事。在变化的过程中，俄狄浦斯的名字，身份都在变化，乱伦的情结也越来越隐晦，但这个原型结构的基本功能没有变。例如在圣乔治屠龙的故事中，俄狄浦斯变成了圣乔治，杀死斯芬克斯变成了屠龙，儿子的身份变成了女婿的身份，这种变化，N·弗莱称之为神话的“置换变形”displacement（30），然而，不管经过怎样的置换变形，只要一部作品是潜藏着俄狄浦斯原型，那么，由于这个原型中对于乱伦的恐惧和对人性自身的悲哀，它就注定了必然是悲剧。如果说，主人公由于犯有乱伦的罪过而受到的社会惩罚有时还能摆脱的话，那么由于犯下这种罪过而引起他对自己的惩罚却永远也摆脱不了。正如莎士比亚在《哈姆雷特》中描写的哈姆雷特那样。反过来看少女牺牲原型，和俄狄浦斯原型就不一样。仍以《西厢记》为例，主人公张生不顾老夫人要他和莺莺以兄妹相待的禁令和社会礼俗，跳墙与莺莺幽会，看上去似乎也犯了“乱伦”的罪行，但这个“伦”只是社会伦理而不是人性的伦理，也就是说，这种行为虽然触犯了社会，却没有触犯人性。因而，尽管社会对此不容忍，可以因此而惩罚他，但他对自己却是可以容忍，不必因此行为而惩罚自己。因此，在这个原型里就不象在俄狄浦斯原型里那样包含着对乱伦的恐惧和人性的悲哀，而是包含着对情爱的温情和对人性的喜悦。主人公永远也不会对自己的行为感到悲哀，而且会感到发自内心的喜悦，而这种对人性的喜悦就决定了包含这一原型的戏剧作品的喜剧性质。

当然，说少女牺牲原型对人性的态度是喜悦而不是悲哀并不是说这个原型完全不包含悲剧因素。事实上，这个原型里有着触犯社会伦理的成份，而触犯社会伦理就常常会给主人公带来社会的不容忍和惩罚。一旦这种惩罚超过了主人公的承受能力，往往就会变成一场悲剧，例如孟称舜的《娇红记》就是这样。

既然如此，那为什么在中国古代戏剧中，那些包含少女牺牲原型的最优秀的剧作都没有写成悲剧性收场呢？我认为，这牵涉到作者对社会伦理和人性两者的取舍，也取决于这个原型本身。因为社会伦理是很容易变化的，而人的伦理却是很少变化的。社会伦理是生活表层的，人性的伦理则是人类意识深处的。社会的伦理有时是可以摆脱的，而人性伦理却是伴随人始终的。就少女牺牲这个原型来说，人性的喜悦是一种内在的力量，社会的不容忍则是外在的压迫，正是因为如此，深刻洞察人性的作家们往往在创造时更多地感受到这个原型的喜剧性。一个伟大的艺术家常常能够超越他自己的时代，而他超越时代的力量正在于他对人性的信心，也就是说，他能够根据人性的喜悦来对抗社会惩罚的悲哀，这正是王实甫、汤显祖写出他们伟大喜剧的原因。

需要补充的是，由于《娇红记》的原型也是少女牺牲，也包含着人性的喜悦在内，因而这个悲剧和《俄狄浦斯王》根本不同的地方就是，《俄狄浦斯王》是一个内在的“人性悲剧”，而《娇红记》只是一个外在的社会悲剧，或者说是一个带喜剧性的悲剧。在某种程度上说，《娇红记》的悲剧性质与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》很相似。《娇红记》的男女主人公以他们的爱情战胜了社会伦理，而罗密欧

与朱丽叶则以他们的爱情战胜了世俗的伦理和家庭的仇恨。二剧对于人性，对于爱情都充满喜悦之情，两剧的结局又都是悲剧性的，而这种悲剧性的结局都不是来自人性内部，而是来自社会外部。正因为如此，西方的莎学学者历来都不把《罗密欧与朱丽叶》看成是和《哈姆雷特》那样的悲剧，正如阿尼克斯特在谈到《罗密欧与朱丽叶》时所指出的，“两个青年男女主人公的爱情本身一点也不是悲剧性的，而是周围世界的不和谐，两家父母的仇恨，使他们的命运成为悲剧，”而他们的死亡又是他们在人性上的胜利。”（31）应该说，阿尼克斯特对于《罗密欧与朱丽叶》的分析也是完全适用于《娇红记》的。

正因为少女牺牲原型从根本上说是喜剧性的，因而，如果我们承认这个原型是中国古代戏剧中一个重要的原型的话，那么，中国古代为什么很少悲剧的问题就自然得到了解释。不是哪一个作家的主观愿望而是一个民族的集体心理，不仅是对生活的肤浅幻想，同时也是对人性的深刻信心铸造了古代中国戏剧家的创造心理，从而导致了中国古代戏剧中喜剧占主体的基本面貌。

注释：

（1）“陀思妥耶夫斯基与弑父者”载《弗洛伊德论美文选》，知识出版社。1987版。P160

（2）荣格：“分析心理学与诗的艺术”载《荣格心理学纲要》，黄河文艺出版社1987年P161

（3）陶君起：《京剧剧目初探》，增订本。P15

（4）据《京剧剧目初探》考证，《掘地见母》，在湘剧、川剧、桂剧中有同样剧目，《回斗关》，则在秦腔、晋剧、同州梆子、河北梆子中有同样剧目。见《京剧剧目初探》，增订本P15

（5）见《汉书·元帝本纪》，《汉书·匈奴传》，《后汉书，南匈奴传》

（6）据《元明北杂剧总目考略》和《中国十大古典悲剧集》考据，东汉以后，历史吟诵王昭君的诗歌有六百多首，戏剧也有二十多种，还有专门考证此事的专著《青冢记》和描写此事的小说《双凤奇缘传》。在诗词及故事中，比较重要的，有汉代托名王嫱写的《昭君怨》歌辞，晋、宋间石崇的《王昭君》，以及相传为晋葛洪编的《西京杂记》里的《王嫱》。唐宋诗词中最著名的是杜甫咏王昭君的诗，“群山万壑赴荆门。生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。”戏剧中元代除马致远写了这个题材外，尚有关汉卿的《汉元帝哭昭君》残，吴昌龄的《夜月走昭君》，张时起《昭君出塞》，明则有陈与郊的《昭君出塞》，无名氏的《和戎记》，《青冢记》，清有薛旦的《昭君梦》，尤桐的《侏吊琵琶》，周文泉的《琵琶语》等。

⑦据《元明北杂剧总目考略》考，除白朴的《梧桐雨》，与洪升的《长生殿》外，杂剧尚有元代庾天锡的《杨太真霓裳怨》佚，《杨太真华清宫》佚，关汉卿的《唐明皇哭香囊》残。岳伯川的《罗公远梦断杨贵妃》残，明杂剧则王湘、徐复祚和佚名作者都有《梧桐雨》，汪道昆有《唐明皇七夕长生

殿》，叶宪祖有《鸳鸯寺冥勘陈玄礼》，均佚。元南戏有《马践杨妃》，佚。明传奇有戴应鳌《钿合记》，吾邱瑞《合钗记》，单本《合钗记》均佚。清传奇有钮格《磨尘鉴》，孙郁《天宝曲史》，唐英《长生殿补》，许逸《蓬壶院》，均有存本。

(8) 见《国史补》、《旧唐书》、《新唐书》及《资治通鉴》

⑨陶君起：《京剧剧目初探》，增订本。P71

(10) Gibert murry: “哈姆雷特与俄瑞斯忒斯”载《神话——原型批评》陕西师范大学出版社1987版P245

(11) J·L·Westen: “从仪式到传奇”转引自《神话——原型批评》，P26

(12) R·Carpenter: Folktale. Fiction and Saga in the Homeric Epics. Univ Of California Press. 1946, P126 转引自《神话——原型批评》，p26

(13) 闻一多说。“前人有疑《礼魂》为送神曲的。近人郑振铎孙作云丁山诸氏又先后一律主张《东皇太一》是迎神曲。他们都对，因为二章确乎是一迎一送的口气。”见“什么是九歌”载《闻一多全集》，第一集P266

(14) 王国维：《宋元戏曲考》，

(15) 傩戏的叫法各地不一。广西汉族、壮族的叫师公戏。湖南汉族的叫师道戏、傩堂戏、还愿戏、跳戏。侗族傩戏按桐语叫“冬冬推”或“嘎傩”。湖北的叫摊堂戏。四川、陕西地区叫端公戏。山西、河北、内蒙一带叫“赛”或“赛赛”。安徽贵池叫傩堂戏。云南有关索戏、昭通端公戏。贵州有地戏、神戏、阳戏、傩堂戏。江苏有童子戏。江西有孟戏。浙江、福建、广东等地区也有自己的叫法。这里从曲六乙说，统称傩戏。曲说见《傩戏论文选》，贵州民族出版社1987版。

(16) 见。史记。六国年表，“初以君主妻河”。司马贞认为。秦国从这一年起用民女作为公主，嫁给河伯。见。《史记索隐》。升庵则认为。嫁给河伯就是将女子沉入河中，是一种北方戎人的习俗。见《升庵全集》卷四十七“君主妻河”条。

(17) 见《太平御览》卷八八二引“风俗通…‘江水有神。岁取童女二人为妇。’”

(18) 见《九歌·河伯》“子交手兮东行、送美人兮南浦。波滔滔兮来迎。鱼鳞鳞兮媵予。”游国恩认为这四句讲的正是描写河伯娶妇的事。见“论九歌山川之神”载游国恩：《楚辞论文集》，上海文艺出版社1955版

(19) 见《庄子·人间世》“故解之以牛之白颡者，与豚之亢鼻者与人有痔病者。不可以适河，此皆巫祝以知之矣。”这一段话。翻成白话文就是：古代祭祀时。凡是白额的牛和鼻孔朝上的猪以及生痔疮的人都不可以用来祭河神。这是巫祝都知道的。

(20) 见《史记·滑稽列传》中的“西门豹治邺”

(21) 荣格：“分析心理学与诗的艺术”载《荣格心理学纲要》，黄河文艺出版社 1987 版 P161

(22) 荣格：“心理学与文学”载《荣格心理学纲要》，P 180

(23) 见皮埃尔·吉罗：《符号学概论》，四川人民出版社 1988 版作者在书中引了一个普洛普 Vladimir Propp 在其《民间故事形态学》，一书中所作的分析的例证：

1. 一位国王把一只鹰交给一位主人公。鹰把主人公带到另一个王国。
 2. 一位老人把一匹马交给苏桑库。马把苏桑库带到了另一个王国。
 3. 一位巫师把一只小船交给伊万。小船把伊万带到了另一个王国。
 4. 一位公主把一个戒指交给伊万。从戒指中走出几个年轻人。他们把伊万带到了另一个王国。
- 在这 4 种机动中，有明显的亲连关系：人物及其属性可改变，但他们的行为和功能却是相似的。

(24) 见《太平御览》卷八八二引“风俗通”。原文如下：秦昭王伐蜀，令李冰为守。江水有神，岁取童女二人为妇。主者曰：出钱百万行聘。冰曰：“不须。吾自有女。”到时装饰其女，当以投江。冰径上神座，举酒酹曰：今得傅九族，江君大神，当以见尊颜，相为敬酒。”冰先投杯，但澹然不耗。厉声曰：“江君相轻，当相伐耳！拔剑，忽然不见。良久，有两苍牛斗于岸。有顷，冰还谓官属，令相助，曰：“南向腰中正白是我绶也。”还复斗。主簿刺杀其北面者。江神死。后复无患。

(25) 见。下列记载：

“宓妃，伏羲氏之女，溺死浴水，遂为神。”载《文选·洛神赋·李善注》“河伯溺杀人，羿射其左目。载《淮南子·记论篇·高诱注》“帝降夷羿，革孽夏民。胡射夫河伯而妻彼雒嫫？载《楚辞·天问·雒嫫》水神，谓宓妃也。羿又梦与洛水神宓妃交也。”载《楚辞·天问·王逸注》“河伯化为白龙，游于水旁，羿见，射之。眇其左目。河伯乃上诉天帝，曰：“为我杀羿！”天帝曰：“尔何故得见射？”河伯曰：“我时化为白龙出游。”天帝曰：“使汝得守神灵，羿何从得犯汝，今为虫兽，当为人可射，因其宜也，羿何罪与？”载《楚辞·天问·王逸注》

(26) 见《中国文化之谜》第三辑 P231

(27) 均见詹·乔·弗雷泽：‘金枝’P62s, , 626

(28) R. L. Stevenson: The Strange Case of Dr Jekyll And Mr Hyde 中译本为《化身博士》。故事叙述杰克尔医生发明了一种药。服用这种药后就变成了另一个人。杰克尔医生用自己做试验，当他服下药以后，他变成了海德先生。海德先生体现了一切恶行。并且渐渐不服从杰克尔医生，并干出了杀人的勾当，杰克尔医生感到悔悟已晚。于是自杀身死。

(29) G. Murry: “哈姆雷特与俄瑞斯忒斯”载《神话——原型批评》，P249

(30) N. Frye: Anatomy of Criticism 转引自《神话——原型批评》P176

(31) 阿尼克斯特：《英国文学史纲》，人民文学出版社 1980 版 P118

原载《戏剧艺术》1989 年第 4 期

厦门大学图书馆